HAL
open science

Eugène Fromentin, serviteur de deux muses

Véronique Magri-Mourgues

To cite this version:

Véronique Magri-Mourgues. Eugène Fromentin, serviteur de deux muses. Littérature et peinture, 1996, Fèz, Maroc. hal-00596411

HAL Id: hal-00596411

https://hal.science/hal-00596411v1

Submitted on 27 May 2011

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

EUGÈNE FROMENTIN SERVITEUR DE DEUX MUSES

Introduction

À la Rochelle où est né Eugène Fromentin le 24 octobre 1820 se dresse une statue à sa mémoire représentant un spahi de bronze sur un cheval cabré accompagné de livres et d'une palette, illustrant la double vocation de Fromentin à la fois peintre et écrivain.

A priori, cela n'a rien d'exceptionnel ; les arts plastiques et la littérature se sont toujours côtoyés se consentant des emprunts mutuels : les courants poétiques et les tendances picturales portent les mêmes noms, romantisme, réalisme, naturalisme entre autres. Des échos ont constamment associé littérature et peinture mais la création de la revue *L'Artiste*, en 1831 consacre cette complicité. Sous-titrée, "Journal de la littérature et des arts», elle réunit dans sa vignette un peintre, un musicien, un écrivain, un sculpteur dans une généreuse confraternité, refusant ainsi le cloisonnement des différents domaines artistiques et s'adressant ainsi à un public polyvalent, aux intérêts multiples. Il arrive que l'artiste commente ses œuvres par écrit (*Journal* de Delacroix, *Noa Noa* de Gauguin). De même, nombreux sont les poètes et les romanciers du XIXe siècle qui ont essayé du pinceau, Hugo (dessins de V. Hugo), Gautier, Baudelaire, Les Goncourt mais ils s'y sont essayé avec plus ou moins de bonheur et de réussite et c'est ce qui distingue justement l'exemple d'Eugène Fromentin, véritable artiste double comme le lui a écrit George Sand :

> Cher ami, que faites-vous ? peinture ou littérature ? heureux artiste qui vivez double (14 mars 1863, *Correspondance et fragments inédits*, p. 175)

Peintre et écrivain reconnu par la postérité même si le grand public aujourd'hui a tendance à réduire l'homme à l'écrivain et l'écrivain à son roman, *Dominique*.

- Carrière du peintre :

La peinture fut la première ambition de Fromentin. Sa vocation naît lors d'un premier voyage en Algérie, du 3 mars au 18 avril 1846. Ce voyage entrepris à l'insu de sa famille fut à l'origine d'une véritable révélation :

> Tout est nouveau pour moi, tout m'intéresse, et plus j'étudie cette nature, plus je crois que malgré Marilhat et Decamps l'Orient reste à faire (*Lettres de jeunesse*, 12 mars 1846)

Deux autres voyages (du 24 septembre 1847 au 23 mai 1848 et du 5 novembre 1852 au 5 octobre 1853) en Algérie encore serviront à affermir cette vocation naissante et à confirmer ces prémices d'une carrière de peintre.

Lors de l'exposition de 1849, son talent est reconnu puisqu'il reçoit une médaille de deuxième classe pour cinq toiles d'inspiration algérienne.

- Parallèlement, Fromentin projetait dès 1847 une œuvre littéraire qui aurait été inspirée par ses voyages algériens, d'abord sous la forme d'un Album, une série d'eaux-fortes accompagnées d'un texte explicatif. Le texte définitif du récit de voyage, *Un Été dans le Sahara* commence à paraître dans la *Revue de Paris* dès 1854 puis en volume en 1857. L'œuvre se présente sous la forme fictive de lettres adressées à un ami, Armand du Mesnil. Le succès unanime que connut l'œuvre à sa parution fut confirmé quelques années plus tard par un autre ouvrage, *Une Année dans le Sahel*, suivi par des notes de voyage regroupées sous le titre *Voyage en Égypte* et paru après la mort de Fromentin, mais aussi par un ouvrage de critique d'art, *Les Maîtres d'autrefois*.

Au Salon de 1859 que L. Gonse appelle le salon-roi pour Fromentin, Fromentin est décoré d'une médaille de première classe et de la croix de la Légion d'honneur, distinctions qu'il considère comme une reconnaissance de sa double vocation.

Du fait de cette double vocation, on a été enclin à confondre le peintre et l'écrivain ou plutôt à découvrir dans l'écriture même de Fromentin la manière du peintre. Sainte-Beuve par exemple décrit Fromentin comme un « peintre en deux langues » (Nouveaux Lundis, VII, p. 102), Gautier, dans son commentaire de *Un Été dans le Sahara*, parle d'une « transposition d'art complète » :

> Les peintres, lorsqu'ils quittent le pinceau pour la plume, conservent une manière aisément reconnaissable. L'habitude d'étudier la nature sous son aspect plastique donne à leur phrase un contour arrêté et précis. Leur œil saisit les objets sous un angle particulier, les dessine, les assied, les met en perspective et les colore avec une netteté toute spéciale.
>
> Ce voyage [...] est une transposition d'art complète ; au lieu de noircir sa plume d'encre, Monsieur Fromentin trempe un pinceau dans les godets d'une boîte d'aquarelle et lave des phrases que la typographie peut reproduire avec une idéale pureté de ton. (*L'Orient, Voyageurs et romanciers, in Œuvres complètes*, Slatkine, Reprints, Genève 1978, p. 333-372).

Cependant, Fromentin se montre beaucoup plus prudent et plus mesuré.

> Il y a des formes pour l'esprit, comme il y a des formes pour les yeux ; la langue qui parle aux yeux n'est pas celle qui parle à l'esprit. Et le livre est là, non pour répéter l'œuvre du peintre, mais pour exprimer ce qu'elle ne dit pas. (Préface 1874, p. 7)

Dans sa Préface rajoutée en 1874 à son récit de voyage, Fromentin a donc soin de faire la part des choses précisant qu'il se sert de « deux instruments distincts », de deux « répertoires » différents, celui « des formes et des couleurs », celui « des mots », de

> Deux manières de s'exprimer qui m'avaient l'air de se ressembler bien peu, contrairement à ce qu'on suppose.
>
> Le lot du peintre était forcément si réduit, que celui de l'écrivain me parut immense.
>
> C'est alors que l'insuffisance de mon métier me conseilla, comme expédient, d'en chercher un autre, et que la difficulté de peindre avec le pinceau me fit essayer de la plume.

L'écriture est présentée comme le prolongement de la peinture. Il serait évidemment vain de vouloir prouver une quelconque équivalence entre les deux arts, tout au plus peut-on parler d'analogies, de complémentarité impliquant à la fois des différences et des points communs.

Le principe commun entre l'art pictural et l'art verbal consiste en l'entreprise de traduction d'un système de signes à un autre, d’un système sémiologique à un autre.

> Voyager, c'est traduire ; c'est traduire à l'œil à la pensée, à l'âme du lecteur, les lieux, les couleurs, les impressions, les sentiments que la nature ou les monuments humains donnent au voyageur. (Lamartine, *Voyage en Orient*, p. 140)

Une séquence descriptive écrite fait passer du référent perçu au système de la langue tandis qu'un tableau ménage le transfert de la chose vue aux couleurs utilisées rejoignant ainsi le domaine du visuel. On regarde en apparence un tableau comme on regarde un paysage alors que les mots assurent le transfert du vu au lu par un processus symbolique. Néanmoins, l'article « description » du dictionnaire de l'Encyclopédie élaboré par Diderot et d'Alembert

(*Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Paris, 1779) définit la description littéraire en recourant à une métaphore visuelle qui paraît effacer les frontières :

> La description est une figure de pensée par développement, qui, au lieu d'indiquer simplement un objet, *le rend en quelque sorte visible*, par l'exposition vive et animée des propriétés et des circonstances les plus intéressantes. (c'est moi qui souligne).

Ce qui m'intéresse aujourd'hui, c'est de comparer les moyens mis en œuvre par le peintre-écrivain pour restituer l'expérience en Orient à laquelle il a été confronté. Quels sont les procédés utilisés pour cette opération de traduction, du référent à sa transposition artistique qui vise cet idéal de donner à voir comme lui-même a vu ?

Réel vu ------- traduit ou transposé (plume ou pinceau)-----œuvre lue ou vue

énonciation----------réception

L'idéal visé étant de pouvoir écrire un signe d'égalité entre la première étape et la dernière.

Dans une première partie, nous allons voir les procédés utilisés par l'écrivain pour écrire l'image, en étudiant les rapports texte-image : comment faire du texte une analogie de l'image ?

1. Écrire l'image

Le tableau impose une perception globale préalable que vient ensuite préciser le parcours du regard spectateur. La description écrite implique, elle, une découverte progressive au fil des mots, qui peu à peu concrétise la vision complète du paysage ou de la scène. La tâche de l'écrivain, qui vise à une transparence idéale (c'est-à-dire faire comme si le lecteur voyait directement, sans aucune médiation, les paysages, comme s'il les avait vus lui-même) consiste à placer le lecteur devant la séquence écrite comme il le placerait devant un tableau offert à la liberté de son regard. Par conséquent, la tâche qui incombe à l'écrivain est double : il doit d'une part tenter de reconstituer le parcours du regard au fil de la succession linéaire des phrases : l'agencement syntaxique se fait mimétique des étapes du trajet visuel et d'autre part ou symétriquement essayer de lui rendre sa cohésion, sa globalité pour annuler l'effet parcellaire de la description discursive. Comment va-t-il s'y prendre pour annuler la successivité scripturale et reconstituer le parcours du regard ?

1.1. Annuler la successivité scripturale et restituer la globalité au tableau tel qu'il a été effectivement vu lors de l'appréhension inaugurale. La séquence descriptive qui est un tout sémantique aspire à devenir un ensemble visuel. Des signes démarcatifs de la séquence descriptive composent un cadre comme pour mieux l'isoler dans le texte et en faire une véritable vue. Deux binômes ceci/cela et voici/voilà, de fonction introductrice ou conclusive assurent cette fonction d'encadrement. Le thème verbal conserve au premier binôme voici/voilà un dynamisme propre à désigner, à montrer et les adverbes -ci et -là sont reconnus dans le système comme des marqueurs -ci de la cataphore, -là de l'anaphore, autrement dit « voici » annonce, « voilà » achève.

> Voilà donc ce que je vis en arrivant à D'jelfa, chef-lieu des Ouled-Nayl. (*E.S.*, p. 64)

> Des grenadiers, dont les fleurs commençaient à faire place au fruit ; des poiriers ; des figuiers bas à feuilles plus petites et plus foncées que les figuiers d'Europe ; quelques pêchers, au feuillage grêle un peu plus doré que le reste ; des vignes poussant en tout sens avec les plus grands caprices et portant déjà des verjus monstrueux ; par-dessus tout cela les aigrettes des palmiers d'un vert froid, légèrement jaunes ou rougissantes au point de jonction des palmes, voilà les jardins de Tadjemout, c'est-à-dire de tous les ksours du sud. (*E.S.*, p. 250)

La démarche descriptive suit une extension progressive des parties (arbres) au tout (jardins) et, par une figure de contiguïté (comparative et inclusive), elle passe de l'extensité individuelle à l'extensité générique (tous les ksours). À deux reprises, formules conclusives et globalisantes. La formule "tout cela» signale la vue d'ensemble après l'énumération parcellaire rendant sa globalité au tableau déstructuré par la linéarité et la succession scripturales.

1.2. Reconstituer le parcours du regard, le parcours perceptif

▪ Effacement de l'énonciateur qui veut devenir un pur regard. Il souhaite en fait assurer le simple rôle de relais transparent, prêter son regard au lecteur invité à voir directement les scènes et les paysages orientaux.

Le vocabulaire spécifique d'*Un Été dans le Sahara* (obtenu par décompte informatique et par comparaison avec la littérature des XIXème-XXème siècle dans la base de données textuelle Frantext) regroupe des termes du même champ lexical visuel : « aperçoit » (6,2), « voit » (9,7), « voyait » (6,6), « voyais » (4,1), « remarque » (7,2).

Les formes de troisième personne du singulier sont le plus souvent associées au pronom personnel indéfini "on», lui aussi en excédent dans cette œuvre (12,9), comme si l'énonciateur voulait s'abstraire de son discours, se dissimuler au profit d'une vision impersonnelle et par là offerte à toutes les identifications rêvées et apte à l'expression de l'universel.

L'adresse est parfois directe à l'interlocuteur effectif ou potentiel :

> Vers une heure, l'ombre commence à se dessiner faiblement sur le pavé ; assis, on n'en a pas encore sur les pieds, debout, le soleil *vous* effleure encore la tête.

- Le point de vue dans ce type de récit de voyage est unique et le plus souvent fixe. L'ouvrage adopte la forme d'une suite chronologique de lettres à la première personne adressées nommément par E. Fromentin à un ami, Armand du Mesnil. Celui qui voit les paysages les décrit directement, sans intermédiaire entre lui-même et son allocutaire.

La fixité du spectateur est un idéal de Fromentin qui, assez paradoxalement n'aimait guère les voyages, de même qu'elle reflète celle du spectateur devant une toile ou celle du lecteur devant un livre.

> C'est à mon avis le meilleur moyen de beaucoup connaître en voyant peu, de bien voir en observant souvent, de voyager cependant, mais comme on assiste à un spectacle, en laissant les tableaux changeants se renouveler d'eux-mêmes autour d'un point de vue fixe et d'une existence immobile. (*Une Année dans le Sahel*, p. 190).

Il offre ainsi au lecteur une description qui paraît adopter le procédé cinématographique du travelling :

> De ce point élevé, et me tournant de manière à regarder le nord, j'avais à mes pieds la place, avec la maison du commandant en face de moi, la fontaine et le lavoir ; et par dessus se déployait l'oasis.
>
> Derrière l'oasis, mais bien au delà, j'embrassais trois rangs successifs de collines ; le premier, marbré de bronze et d'or ; le second, lilas ; le troisième, couleur d'améthyste, courant ensemble horizontalement, presque sans échancrure, depuis le nord-ouest, où le soleil plongeait, jusqu'au nord-est. [...] à droite, se développait toute la partie orientale de la ville, sur le plan relevé des rochers, sous la forme d'une pyramide à peu près régulière et de couleur fauve, dont le sommet est représenté par la tour de l'est.
>
> À gauche, la vue est masquée par les maisons de la place. Par le sud, enfin, je confine aux premiers jardins, et me tournant je voyais commencer au bord de ma terrasse, pour ne plus finir, un taillis de dattiers superposé à des masses confuses de feuillages. (*E.S.*, p. 119)

- Cet extrait est aussi un bon exemple pour illustrer la taxinomie descriptive autrement dit l'agencement des éléments d'une description. L'organisation repose sur les termes qui permettent une localisation spatiale et que Greimas appelle les topologiques (A.J. Greimas, « Les Topologiques, essai de définition d'une classe de lexèmes », *Cahiers de Lexicologie*, publiés par B. Quemada, Paris, Didier, Larousse, 1964-1, p. 17-28). Ces topologiques peuvent servir à une organisation cardinale ou ordinale : « nord » (16,9), « sud » (39,3), « ouest » (18,8) (« est » : ambiguïté avec le verbe être) ou encore ordinale lorsqu'une succession de plans, au sens pictural du terme, organise la séquence.

> Cette étendue, parfaitement plate, conserve toujours, malgré les changements du sol, une couleur générale assez douteuse ; les plans les plus rapprochés de l'œil sont jaunâtres les parties fuyantes se fondent dans des gris violets ; une dernière ligne cendrée, mais si mince qu'il faudrait l'exprimer d'un seul trait, détermine la profondeur réelle du paysage et quelquefois mesure d'énormes distances. (*E.S.*, p. 50).

La couleur fonctionne comme un instrument d'optique qui construit la perspective du paysage.

- Reconstituer la surprise du premier regard, l'émerveillement de la première vue :

Scène des bateleurs :

> Les hommes étaient nègres, mais de vrais nègres pur sang, d'un noir de jais, avec des rugosités sur les jambes et des plissures sur le visage, que le hâle du désert avait rendues grisâtres : on eût dit une écorce.
>
> Ils étaient en turban, en jaquette et en culotte flottante, tout habillés de blanc, de rose et de jonquille, avec d'étranges bottines ressemblant à de vieux brodequins d'acrobates. C'étaient presque des vieillards, et la gaieté de leur costume, l'effet de ces couleurs tendres accompagnant ces corps de momies me surprirent tout de suite infiniment. L'un avait au cou un chapelet de flûtes en roseau, comme le fou de D'jelfa ; il tenait à la main une musette en bois travaillé, incrustée de nacre, et fort enjolivée de coquillages. L'autre portait en sautoir une guitare formée d'une carapace de tortue, emmanchée dans un bâton brut.
>
> Quant aux ânes, je fus longtemps à deviner ce qu'ils avaient sur le dos. Outre plusieurs tambourins ornés de grelots, d'autres instruments de musique, reconnaissables à leur long manche, et un amas de loques fanées, je voyais, à distance, quelque chose comme une quantité de paquets de plumes ondoyer au-dessus de la charge et flotter confusément jusque sur leurs oreilles. En approchant, je m'aperçus que ces paquets étaient de toutes les couleurs et de la plus singulière apparence ; c'étaient des bêtes impossibles ; et, ce qui m'étonna le plus, ce fut de voir que chacun de ces monstres avait positivement un bec et deux pattes.
>
> Il y en avait un grand nombre, de tailles diverses, et tous d'une composition plus ou moins propre à frapper l'esprit ; les uns petits, armés d'un bec énorme et montés sur des échasses de flamands ; les autres,

pesants comme une outarde, avec une tête imperceptible et des pieds filiformes ; d'autres d'un air tout à fait farouche, auxquels il ne manquait que le cri pour être l'idéal de ce qui fait peur. Imagine, mon cher ami, ce qui peut sortir de la fantaisie d'un nègre, quand il s'amuse à refaire des oiseaux avec des peaux cousues, des pattes et des têtes rapportées.

C'étaient donc des bateleurs avec leurs marionnettes. (*E.S.*, p. 254-6).

La description précède la dénomination d'où un effet de surprise à la fin de la séquence ; c'est un procédé qui peut être qualifié de réaliste puisqu'il a pour but de reproduire la découverte progressive de Fromentin lui-même et peut-être celle du spectateur devant la toile où seul le titre lève l'énigme fonctionnant comme clé pour la compréhension du sujet du tableau.

- Parallèlement, la composition d'un tableau peint propose une voie d'accès au spectateur dont l'œil est guidé par l'agencement concerté des divers éléments : symétriquement à l'effort de cohésion pour une séquence descriptive, cette composition tend à déconstruire le tableau comme vue d'ensemble compacte et indique un mode de lecture de la toile qui engage à une redécouverte progressive. Dans un tableau, le regard du spectateur est guidé pour une découverte progressive, un itinéraire visuel est proposé, par exemple Une rue à El Aghouat, écho de la séquence écrite, description de la rue Bab-El-Gharbi dans le récit de voyage :

Vers une heure, l'ombre commence à se dessiner faiblement sur le pavé ; assis, on n'en a pas encore sur les pieds ; debout, le soleil vous effleure encore la tête ; il faut se coller contre la muraille et se faire étroit.

La réverbération du sol et des murs est épouvantable ; les chiens poussent de petits cris quand il leur arrive de passer sur ce pavé métallique ; toutes les boutiques exposées au soleil sont fermées : l'extrémité de la rue, vers le couchant, ondoie dans des flammes blanches ; on sent vibrer dans l'air de faibles bruits qu'on prendrait pour la respiration de la terre haletante. Peu à peu cependant tu vois sortir des porches entrebâillés de grandes figures pâles, mornes, vêtues de blanc, avec l'air plutôt exténué que pensif ; elles arrivent les yeux clignotants, la tête basse, et se faisant de l'ombre de leur voile un abri pour tout le corps, sous ce soleil perpendiculaire.

L'une après l'autre, elles se rangent au mur, assises ou couchées quand elles en trouvent la place.[...]

C'est le même repos, dans toutes les attitudes possibles. Les uns dorment rassemblés sur eux-mêmes et menton sur leur genoux ; d'autres, la nuque appuyée contre le mur, le cou faussé, les bras étendus, les mains ouvertes, le corps tout d'une pièce et les pieds droits, dans un sommeil violent qui ressemble à de l'apoplexie ; d'autres, la tête entièrement voilée comme César mourant, qui se sont retournés sur le ventre, et dont on voit s'allonger sur le pavé blanc les jambes brunes et les talons gris ; d'autres penchés sur le coude, le menton dans la main, les doigts passés dans la barbe. (*E.S.*, p. 156-160)

Le tableau : construction en diagonale avec moitié de l'œuvre plongée dans l'ombre protectrice : invite à entrer dans l'espace pictural. Côté éclairé : formes grandissantes des constructions. La figure participe aux formes de l'espace, se fond dans les couleurs du sol et de la bâtisse à droite.

> De ces toiles lumineuses s'élève pour moi une vapeur enivrante, qui se condense bientôt en désirs et en regrets. Je me surprends à envier le sort de ces hommes étendus sous ces ombres bleues, et dont les yeux, qui ne sont ni éveillés ni endormis, n'expriment, si toutefois ils expriment quelque chose que l'amour du repos et le sentiment du bonheur qu'inspire une intense lumière. (Baudelaire, *Curiosités esthétiques*, Classiques Garnier, p. 357-8)

Fromentin essaie de placer le lecteur devant un tableau comme j'ai pu le montrer par le recours aux formules « encadrantes » et en tentant de reconstituer le parcours de la perception initiale. Mais une autre ambition anime Fromentin, il écrit

> Je voudrais [...] rendre sensibles (les choses que je vois) et, pour ainsi dire, *les faire revivre à l'esprit comme aux yeux* de ceux qui les ignorent. (*Correspondance et fragments inédits*, Paris, Plon, 1912, p. 237-8)

Par le truchement des mots, é-vocation au sens étymologique des paysages orientaux.

2. (Faire) revivre la sensation

La sensation passe par l'expression du tableau, couleur et lumière.

> Tu me reprocheras, j'en suis sûr, d'être encore là, comme ailleurs, trop peintre et d'une sensibilité trop exclusivement de sensation. (À Paul Bataillard, 5 août 1857).

2.1. Les affres du peintre et de l'écrivain, toujours confronté à l'impossible exactitude.

> Cette belle couleur gris lilas que je saurais peindre, mais que je voudrais rendre par un mot juste sans le pouvoir. (*Voyage en Égypte*, p. 64)

> C'est la couleur verte des feuillages ; couleur extraordinaire dont nous n'avons pas d'expression dans les harmonies ordinaires de la palette. (*E.S.*, p. 248)

Un double problème se pose à Fromentin, nommer ou peindre le référent, c'est là une question qui se pose de fait à tout artiste, mais aussi nommer ou peindre le nouveau, l'inédit, le jamais vu. Des peintres orientalistes ont précédé Fromentin ; il les commente lui-même dans *Une Année dans le Sahel*

> Trois hommes, depuis vingt ans, résument à peu près tout ce que la critique moderne a nommé la peinture orientale. [...] l'un a fait avec l'Orient du paysage, (Marilhat, 1811-1847), l'autre du paysage et du genre (Decamps, 1803-1860), le troisième du genre et de la grande peinture (Delacroix).

En dépit de ces prédécesseurs, Fromentin pense qu'il reste encore un travail original à faire en Orient. Il fuit les stéréotypes et s'efforce de restituer leur vraie valeur aux couleurs et à la lumière :

> On se fait une très fausse idée de la lumière, et je crois que communément on la voit jaune, ce qui est une erreur. La lumière pure du milieu du jour, quand elle n'est colorée ni par aucun nuage, ni par le brouillard, est blanche, loin de colorer, elle a le propre de décolorer les objets. (*Correspondance, À son père*, août 1850, p. 20).

2.2. Les couleurs

Le vocabulaire spécifique de *Un Eté de Sahara*, démontre la primauté accordé au vocable « couleur » singulier et pluriel ainsi qu'à quelques noms de couleurs qui explorent la gamme chromatique, « blanc (s), bleu, gris(e), jaune, noir(es), rouge ».

« Couleur » : 61 occurrences (21,9)

« Couleurs » (18 occurrences) (7,3)

Les résultats chiffrés sont toujours obtenus par comparaison avec la littérature XIX-XXème siècle.

Il y a une débauche de couleurs par exemple pour la scène de la « petite cité nomade en déménagement » :

> Les atatiches, sorte de corbeilles enveloppées d'étoffes avec un fond plat garni de coussins et de tapis, dont les extrémité retombent en manière de rideaux sur les deux flancs du dromadaire, faisaient plutôt l'effet de dais promenés dans une procession que de litières de voyage.
>
> Imagine un assortiment de toute espèce d'étoffes précieuses, un assemblage de toutes les couleurs : du damas citron, rayé de satin noir, avec des arabesques d'or sur le fond noir, et des fleurs d'argent sur le fond citron ; tout un atouche en soie écarlate traversé de deux bandes de couleur olive ; l'orange à côté du

> violet, des roses croisés avec des bleus, des bleus tendres avec des verts froids ; puis des coussins mi-partie cerise et émeraude, des tapis de haute laine et de couleur plus grave, cramoisis, pourpres et grenats, tout cela marié avec cette fantaisie naturelle aux orientaux, les seuls coloristes du monde. (*E. S.*, p. 236).

De même qu'en peinture, l'artiste parvient à la justesse la plus parfaite possible d'un ton en mélangeant des couleurs usuelles, l'écrivain crée de nouvelles notions, de nouvelles unités lexicales en combinant, en confrontant des vocables qui existent bel et bien en langue. Fromentin répugne aux néologismes entendus comme créations quasi *ex nihilo* d'un terme et redéfinit cette notion comme « tout simplement l'emploi nouveau d'un terme connu » (Préface, p. 8, Pléiade).

> J'étais ravi, lorsque à l'exemple de certains peintres, dont la palette est très sommaire et l'œuvre cependant riche en expressions, je me flattais d'avoir tiré quelque relief ou quelque couleur d'un mot très simple en lui-même, souvent le plus usuel et le plus usé, parfaitement terne à le prendre isolément. (Préface, p. 8, Pléiade).

> Le difficile est [...] de faire admettre les plus périlleuses nouveautés par des moyens d'expression usuels. (*Une Année dans le Sahel*, p. 322)

Comment dire la couleur ?

Il peut y avoir mélange de couleurs par apposition de deux noms comme « gris blanc » : il se produit un phénomène de contagion sémantique, un échange de sèmes entre les mots, qui réfère à une couleur différente de celle signifiée par l'expression « gris clair » (un seul sémème se trouve évoqué qui reçoit une spécification de degré).

Lorsque qu'aucune couleur répertoriée ne paraît convenir à la restitution du référent, l'écrivain recourt au processus comparatif. Notons que ce processus est utilisé dans la langue courante dans des expressions lexicalisées où on ne perçoit plus l'image originelle (couleur chair, couleur de sang, couleur d'argent). Cependant, quand les deux éléments sont reliés par une préposition, le signifié du comparant paraît préservé alors qu'avec un rattachement direct, il se réduit au seul sème de la couleur, puisque présenté comme une simple qualification attribuée au nom « couleur ». Fromentin, dans sa quête de l'exacte équivalence, crée des dénominations originales, telles « couleur d'or vert », « couleur de peau de lion ».

> Tout cela, d'un bout à l'autre, aussi loin que la vue peut s'étendre, ni rouge, ni tout à fait jaune, ni bistré, mais exactement couleur de peau de lion. (*E.S.*, p. 40).

L'adverbe « exactement » souligne la parfaite adéquation du syntagme et de la couleur vue et ressentie tout en pointant la nouveauté de l'image. Cette transposition rêvée la plus fidèle possible pousse parfois Fromentin aux marges du rationnel, aux confins de la surréalité :

> Je reconnus ces chevaux noirs à reflets bleus [...], ces chevaux couleur de roseau, ces chevaux écarlates comme le premier sang d'une blessure. Les blancs étaient couleur de neige et les alezans couleur d'or fin. D'autres, d'un gris foncés, sous le lustre de la sueur, devenaient exactement violets ; d'autres encore, d'un gris très-clair, et dont la peau se laissait voir à travers leur poil humide et rasé, se veinaient de tons humains et auraient pu audacieusement s'appeler des chevaux roses. tandis que cette cavalcade si magnifiquement colorée s'approchait de nous, je pensais à certains tableaux équestres devenus célèbres à cause du scandale qu'ils ont causé, et je compris la différence qu'il y a entre le langage des peintres et le vocabulaire des maquignons. (*E.S.*, p. 233).

Là encore, des adverbes, « exactement, audacieusement » soulignent les termes « hérétiques » comme pour, paradoxalement, les faire mieux accepter. Qu'entendre par « la couleur du vide » ?

> On se demande, en le voyant commencer à ses pieds, puis s'étendre, s'enfoncer vers le sud, vers l'est, vers l'ouest, sans route tracée, sans inflexion, quel peut être ce pays silencieux, revêtu d'un ton douteux qui semble la couleur du vide. (E.S., p. 190)

Le vide a-t-il une couleur ? En peinture, il n'existe pas de vide. Pour peindre le vide, il faut paradoxalement remplir la toile, pour dire le silence en littérature,

> Le silence répandu sur les grands espaces est plutôt une sorte de transparence aérienne. (*E.S.*, p. 70)

Il a recours à des sensations plus tangibles pour appréhender l'insaisissable.

Il faut de la même façon écrire, remplir la page de combinaisons verbales. C'est par ces paradoxes que peut être mesurée la distance entre la perception directe et la restitution artistique. Un autre paramètre essentiel entre en jeu, l'imaginaire du spectateur, du lecteur, sans cesse sollicité. L'œuvre est soumise encore dès qu'elle est achevée par l'artiste à l'interprétation de son récepteur.

> Ce procédé de l'esprit qui consiste à choisir son point de vue, à déterminer la scène, à l'isoler du milieu qui l'absorbe, à sacrifier les fonds, à les faire imaginer plutôt qu'à les montrer ; le soin d'expliquer ce qui doit être expliqué et de sous-entendre les accessoires ; l'art d'indiquer les choses par des ellipses et de faire imaginer même ce que le spectateur ne voit pas, [...] ce difficile équilibre des vraisemblances qui oblige à demeurer vrai sans être exact, à peindre et non pas à décrire, à donner non pas les illusions, mais les impressions de la vie : tout cela se traduit par un mot ordinaire [...] l'interprétation. (*Une Année dans le Sahel*, p. 320).

La mission de l'artiste est dès lors, non pas de prétendre restituer le référent mais seulement de le suggérer par les moyens que lui offre le pinceau ou la plume.

3. Suggérer

3.1. L'analogie suggestive

L'écrivain Fromentin explore les voies de l'analogie, comparaison ou métaphore. Dans la liste du vocabulaire spécifique de son œuvre, on relève les adjectifs « pareil(les), semblable » et les verbes « ressemble » et « dirait » employé dans le syntagme « on dirait », de sens comparatif. Le relevé exhaustif pour cette œuvre répertorie des formules à la croisée des deux actes essentiels, voir et dire, « on dirait » (20 occurrences), « eût dit » (8), « pour ainsi dire » (10), « on aurait dit » (1).

L'image, au sens rhétorique du terme, à l'instar de l'image picturale, est la seule recréation possible de la chose vue.

La séquence descriptive consacrée au désert se caractérise par sa dimension métaphorique qui fait du désert le lieu de convergence des quatre éléments. D'abord par le biais de l'isotopie de l'eau qui repose sur le principe de l'oxymore et qui associe les sables du désert aux étendues aquatiques :

> Au centre une sorte de ville perdue, environnée de solitude ; puis un peu de verdure, des îlots sablonneux, enfin quelques récifs de calcaires blanchâtres ou de schistes noirs, au bord d'une étendue qui ressemble à la mer. (*E.S.*, p. 183).

Voir le tableau, Coup de vent.

Ensuite par le biais du feu qui repose sur le principe de l'hyperbole, comme le montre l’exemple de l’évocation du sirocco ou simoun :

> Je n'étais pas fâché, dussé-je même en souffrir, de respirer cet ouragan de sable et de feu qui venait du désert. (*E.S.*, p. 86)

« Ouragan » s'est spécialisé « comme tempête en mer » ; une autre métaphore s'y associe qui nomme la chaleur par le feu, par le biais d'une métaphore verbale du sujet :

> Le soleil [...] dévorant sans rayons. (*E.S.*, p. 183)

> La chaleur s'est accrue de six degrés pendant mon absence. Voici le thermomètre à 49 et demi à l'ombre. [...]
>
> Toujours même beauté dans l'air, une netteté plus grande encore dans le contour des montagnes du nord, des coloration plus mornes que jamais sur la surface incendiée du désert. Quand on traverse la place, à midi, le soleil direct vous transperce le crâne, comme avec des vrilles ardentes.
>
> La ville semble, pendant six heures du jour, recevoir une douche de feu. Un M'zabite [...] me racontait qu'à pareille époque, il y a trois ans, un convoi de vingt hommes avait été surpris par le vent du désert à moitié chemin d'El-Aghouat à Gardaïa.
>
> Les outres avaient éclaté par l'effet de l'évaporation ; huit des voyageurs étaient morts, avec les trois quarts des animaux. [...]
>
> Et le jour où je sortirai de la porte de l'est pour n'y plus rentrer jamais, je me retournerai amèrement du côté de cette étrange ville, et je saluerai d'un regret profond cet horizon menaçant, si désolé et qu'on a si justement nommé « pays de la soif » (*E.S.*, p. 281-2-3)

La comparaison explicite la métaphore verbale précédente qui s'assimile à une trépanation métaphorique. L'isotopie référentielle de la chaleur est reprise par l'adjectif « ardente », au sens propre et figuré, expansion du nom « vrilles » amplifiant l'horreur du verbe « transperce ».

L'emploi de « comme » en tant que modalisateur revient à utiliser un synonyme d'un adverbe d'approximation. Il se distingue du « comme », outil comparatif pur en ce qu'il est réductible. La surmodalisation dans cet exemple est intéressante :

> La nuit était admirable, calme, chaude, ardemment étoilée comme une nuit de canicule ; c'était, depuis l'horizon jusqu'au zénith, le même scintillement partout, et comme une sorte de phosphorescence confuse au milieu de laquelle étincelaient de grands astres blancs et couraient d'innombrables météores. (*E.S.*,p. 224)

> Un ciel à demi volé répandait comme une pluie d'or pâle. (*E.S.*, p. 27).

Une notion surréelle est convoquée pour qualifier la réverbération céleste, deux analogies sont enchâssées. Le « comme » permet l'intégration dans le discours d'expressions jugées trop audacieuses.

Les métaphores ne peuvent être décodées que par l'interprétation et l'imagination du lecteur.

Mais, si devant un tableau, le spectateur est libre d'imaginer à sa guise, la séquence écrite ne paraît pas pouvoir se départir d'un certain didactisme. L'énonciateur reste présent pour guider l'imagination de son lecteur.

3.2. Didactisme de la séquence écrite

La volonté didactique du discours se lit au travers des manifestations conatives du langage : La forme impérative « imagine » est spécifique de l'écriture de Fromentin. Pour évoquer la vallée du Chéliff, Fromentin sollicite la participation du lecteur :

> Imagine un pays tout de terre et de pierres vives, battu par des vents arides et brûlé jusqu'aux entrailles. (*E.S.*, p. 40)

La « description-recette » est aussi une illustration de cet enjeu didactique :

> Là-dessus, répands des millions de mouches [...] ; fais-y descendre un large carré de soleil blanc qui excite et met en rumeur cet innombrable essaim ; place en sentinelle au-dessus de la porte un chien jaune à queue de renard, à museau pointu, à oreilles droites, qui aboie contre les passants, prêt à sauter sur la tête de ceux qui s'arrêtent ; imagine enfin l'indescriptible résultat de ce soleil échauffant tant d'immondices, une chaleur atmosphérique à peu près constante en ce moment de 40 ou 42, et peut-être connaîtras-tu, moins les odeurs dont je te fais grâce, les étranges domiciles où le lieutenant N et moi nous allons visiter nos amis. (*E.S.*, p. 169).

3.3 Paramètres qui échappent à la création picturale

- Le mouvement qui induit la dimension temporelle (attitudes figées, ex fantasia : chronologie élaborée dans la séquence écrite) et qui induit l'histoire, la succession narrative d'événements (ex L'incendie, cause explicitée dans le texte mais énigme dans le tableau et autre lecture, érotisme sous-jacent).
- Les sons à recréer totalement par l'imaginaire du spectateur.

Mort de 8 voyageurs dans le pays de la soif, tableau. Fromentin s'intéresse aux causes passives des événements, et non pas aux actions qui les ont précédés.

1ère version de Paris : note dramatique de l'homme avec bras levé désespoir ou défi avant de mourir. Mer de sable. // radeau de la Méduse (Géricault).

2ème version de Bruxelles : la chaleur a aplati, fondu le terrain.

Fantasia in *Une Année dans le Sahel* (p.352-3-4 Pléiade):

> D'abord nous vîmes courir la valetaille, les gens de classe inférieure, les plus pauvrement montés de la tribu : de petits chevaux sans tournure, des cavaliers sans luxe, de mauvais fusils rouillés, quelquefois un bout de ficelle au lieu de bride. [...]
>
> Le premier départ fut magnifique ; douze ou quinze cavaliers s'élançaient en ligne. C'étaient des hommes et des chevaux d'élite. Les chevaux avaient leurs harnais de parade ; les hommes étaient en tenue de fête, c'est-à-dire en tenue de combat : culottes flottantes, haïks roulés en écharpe, ceinturons garnis de cartouches et bouclés très haut sur des gilets sans manche de couleur éclatante. Partis ensemble, ils arrivaient de front, [...] serrés botte à botte, étriers contre étriers, droits sur la selle, les bras tendus, la bride au vent, poussant de grands cris, faisant de grands gestes, mais dans un aplomb si parfait, que la plupart portaient leurs fusils posés en équilibre sur leur coiffure en forme de turban, et de leurs deux mains libres manœuvraient soit des pistolets, soit des sabres [...] Ajoute à ce luxe de visions, fait pour les yeux, le tumulte encore plus étourdissant de ce qu'on entend : les cris des coureurs, les clameurs des femmes, le tapage de la poudre, le terrible galop des chevaux lancés à toute volée, le tintement, le cliquetis de mille et mille choses sonores. Donne à la scène son vrai cadre que tu connais, calme et blond, seulement un peu voilé par des poussières, et peut-être entreverras-tu, dans le pêle-mêle d'une action joyeuse comme une fête, enivrante en effet comme la guerre, le spectacle éblouissant qu'on appelle une fantasia arabe.

> Coup de vent dans les plaines d'alfa : force invisible représentée par ses effets visibles : 5 cavaliers face au vent qui gonfle leurs burnous comme les voiles d'un navire et qui aplatit presque totalement l'alfa.. Caractère dramatique, personnages subissent les forces de la nature. nuages et végétation matérialisent la force du vent (alfa s'aplatit presqu'à l'horizon, diagonale gris foncé montant de la partie inférieure droite marque la course des nuages; une monture n'est pas visible, mais 3 sur 4 font face au vent. Seul un cavalier fait de même (avec cheval gris pommelé) : figure de proue de ce vaisseau du désert.

Histoire de deux nayliettes (p. 136sq) (après le siège d'El Aghouat)

> Les deux pauvres filles étaient étendues sans mouvement, l'une sur le pavé de la cur, l'autre au bas de l'escalier, d'où elle avait roulé la tête en bas ; Fatma était morte ; M'riem expirait.
>
> L'une et l'autre n'avaient plus ni turban, ni pendants d'oreilles, ni anneaux aux pieds, ni épingles de haïk ; elles étaient presque déshabillées, et leurs vêtements ne tenaient plus que par la ceinture autour de leurs hanches mises à nu.

3.4. Le comble de la suggestion

La suggestion maximale contient en elle-même sa fin, elle est auto-destructrice, ne pouvant atteindre sa plus parfaite réalisation qu'en se niant).

Aux confins de l'indicible, du descriptible, le cas limite du paysage est un nom commun (désert, palmier), un toponyme qui soulèvent des images dans l'esprit du lecteur en construisant un paysage implicite qui parie sur le pouvoir suggestif de la langue.

C'est là un paradoxe descriptif : c'est lorsque la part de description est la plus réduite que la suggestion est la plus importante et donc que la description atteint sa plus parfaite réalisation. Fromentin voudrait décrire la réception de la zmala de Hadj Meloud « avec des signes de flammes et des mots dits tout bas » (*E.S.*, p. 29) pour lui rendre « la grandeur, l'éclat et le silence » dont la transcription le dépouille.

Merveilleux paradoxe qui fait dire à Fromentin que le désert est extraordinaire, alors qu'il est rendu presque aveugle par la lumière et qu'il ne voit plus rien :

> J'ai commencé par voir tout bleu, puis j'ai vu trouble ; au bout de cinq minutes, je ne voyais plus rien du tout. Le désert était extraordinaire (*E.S.*, p. 194).

> Exprimer l'action du soleil sur cette terre ardente en disant que cette terre est jaune, c'est enlaidir et gâter tout.
>
> Autant vaut donc ne pas parler de couleur et déclarer que c'est très beau ; libre à ceux qui n'ont pas vu Boghari d'en fixer le ton d'après la préférence de leur esprit. (*E.S.*, p. 29).

Conclusion

Le réel existe-t-il autrement que par les images qu'en donnent l'écrivain ou le peintre ? L'artiste est un démiurge capable de faire apparaître le réel - on connaît le mot fameux d'Oscar Wilde : « Il n'y avait pas de brouillard à Londres avant que Whistler ne l'ait peint ». L'artiste fait découvrir des choses que sans lui on n'aurait pas vues ; son œuvre, écrite ou peinte, évoque une présence allusive du référent. Le double moyen d'expression de Fromentin est une seule et même façon de révéler l'invisible, de dire l'indicible.

Il n'y a de paysage que pour celui qui le regarde et le construit en le regardant.

L'exactitude poussée jusqu'au scrupule, une vertu capitale lorsqu'il s'agit de renseigner, d'instruire ou d'imiter, ne devenait plus qu'une qualité de second ordre, dans un ouvrage de ce genre, pour peu que la sincérité soit parfaite, qu'il s'y mêle un peu d'imagination, que le temps ait choisi les souvenirs, en un mot qu'un grain d'art s'y soit glissé. (p. 8 Préface).

Il n'y a guère que je sache, d'autre réel en fait d'art que cette vérité d'élection, et il serait inutile d'être un excellent esprit et un grand peintre, si l'on ne mettait dans son œuvre quelque chose que la réalité n'a pas. C'est en quoi l'homme est plus intelligent que le soleil. (*E.S.*, p. 276).

À mesure que la forme exacte s'altère, il en vient une autre, moitié réelle et moitié imaginaire, et que je crois préférable. (*E.S.*, 294-5)

Bibliographie

Fromentin Eugène

- *Un Été dans le Sahara* [1857] (1877). Paris, Plon.
- *Voyage en Égypte* [1869] (1935). éd. M. Carré, Paris, Aubier.
- *Œuvres complètes* (1984) NRF, La Pléiade.

Baudelaire, *Curiosités esthétiques* (1962). Paris, Classiques Garnier,

Gautier (1978). « Le Sahara » *in L'Orient, Voyages et voyageurs. Œuvres Complètes*, Slatkine Reprints, Genève, p. 333-372.

Greimas A.J. (1964). « Les Topologiques, essai de définition d'une classe de lexèmes », *Cahiers de lexicologie*, 1, Paris, Didier, Larousse, p. 17-28.

Magri Véronique

- (1995). Le Discours sur l'Autre à travers quatre récits de voyage en Orient, Paris, Champion.
- (1995). « L'œil du peintre Fromentin» *in L'œil aux aguets*, études réunies par François Moureau, Paris, Klincksieck.

Thompson James et Wright Barbara (1987). *La Vie et l'œuvre d'Eugène Fromentin*, Courbevoie, Paris, ACR édition.